
Estilo televisivo e mediações sonoras: o papel das trilhas musicais nas configurações de sentido¹

El estilo televisivo y las mediaciones sonoras: el papel de las bandas
sonoras en las configuraciones del significado

Television style and sound mediations: the role of soundtrack on the
configurations of meaning

Recebido em: 31 out. 2012

Aceito em: 12 mar. 2013

Simone Maria ROCHA

Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte-MG, Brasil)

Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com pós-doutorado em Comunicação pela UFMG. Professora e pesquisadora do PPGCOM da UFMG e coordenadora do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Mídia e Cultura. Contato: smarocha@ig.com.br

Letícia Lopes da SILVEIRA

Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte-MG, Brasil)

Graduada em Relações Públicas pela UFMG. Atualmente é Relações Públicas e gestora de projetos na Associação Imagem Comunitária/AIC. Contato: leticia.bh@gmail.com

¹ Agradecemos ao CNPq o apoio financeiro.

RESUMO

Partindo do conceito de mediação conforme trabalhado nos estudos latino-americanos (MARTÍN-BARBERO, 2001; OROZCO, 1993), este artigo tem por objetivo evidenciar a trilha musical como parte da mediação televisiva que cumpre importante papel nos processos de compreensão e identificação realizados pelo telespectador (RIGHINI, 2004). Metodologicamente, propomos uma articulação entre análise formal e análise cultural e empiricamente analisaremos dois produtos distintos do gênero minissérie, de modo a compreender o papel da trilha: i) no processo de constituição das representações culturais, no caso da minissérie *Amazônia* (Rede Globo, 2007) e ii) no estabelecimento do diálogo entre realizadores e audiência, como empreendido na microssérie *Capitu* (Rede Globo, 2008). Em ambos os casos concluiremos pela relevância desempenhada pela trilha musical nos processos de construção de sentidos midiáticos.

Palavras-chave: *Amazônia*; *Capitu*; Mediação sonora; Estilo televisivo; Trilha musical.

RESUMEN

Basado en el concepto de mediación como ha sido trabajado en estudios latinoamericanos (MARTÍN-BARBERO, 2001; OROZCO, 1993), este artículo tiene por objetivo evidenciar la banda sonora como parte de la mediación televisiva que cumple una función importante en los procesos de comprensión e identificación realizados por el espectador (RIGHINI, 2004). Metodológicamente trabajaremos con un vínculo entre el análisis formal y el análisis cultural y empíricamente vamos a analizar dos productos distintos del género miniserie con el fin de comprender el papel de la banda sonora: i) en la constitución de las representaciones culturales en el caso de la miniserie *Amazônia* (Rede Globo, 2007) y ii) en el establecimiento de un diálogo entre los productores y la audiencia en las acciones de la microserie *Capitu* (Rede Globo, 2008). En ambos casos debemos concluir por la relevancia desempeñada por la banda sonora en los procesos de la construcción de significados de los medios.

Palabras clave: *Amazônia*; *Capitu*; La mediación sonora; Banda sonora; El estilo televisivo.

ABSTRACT

Starting from the concept of mediation as defined in Latin American studies (MARTÍN-BARBERO, 2001; OROZCO, 1993) this article aims to evince the soundtrack as a part of television mediation that play an important role in the understanding and identification processes made by the viewer (RIGHINI, 2004). Methodologically, we propose a link between formal analysis and cultural analysis and, empirically, we will analyze two distinct products of the miniseries genre in order to understand the role of the soundtrack: i) the process of constitution of cultural representations in the case of *Amazônia* miniseries (Rede Globo, 2007) and ii) the establishment of dialogue between producers and audience as undertaken in *Capitu* microseries (Rede Globo, 2008). In both cases, we will conclude by the relevance performed by musical trail in the processes of construction media meanings.

Keywords: *Amazônia*; *Capitu*; Sound mediation; Sountrack; Television style.

Delineamentos do conceito de mediação

O conceito de mediação tem recebido investimentos que nos remetem à dialética hegeliana. A necessidade de se pensar sobre a complexidade dessa ideia de intermediação entre uma base social e uma superestrutura cultural que de fato pudesse revelar como se estrutura a relação entre arte e sociedade (CEVASCO, 2001), foi preocupação de autores como Lukács, Goldmann, Adorno e Raymond Williams (1969). Este último empreendeu uma revisão do conceito de cultura criticando as concepções herdadas pela tradição e produção de artefatos, de modo a torná-lo algo vivo, constantemente em criação e desenvolvimento, que integra simultaneamente o campo concreto e ideacional fundado, sobretudo, na observação das práticas sociais. Esta revisão possibilitou a retirada da cultura, da arte e do pensamento do lugar de meros reflexos da relação exercida na base econômica, alçando-os a uma posição central no processo de análise do dinamismo da vida social².

A superação da ideia de cultura com mero reflexo nos leva à noção de mediação como uma tentativa de integrar as noções de arte e sociedade, infraestrutura e superestrutura num movimento relevante, sobretudo, por reconhecer que, para além do esforço estético do artista, a obra produzida por ele é atravessada e situada por um processo social mais amplo, que lhe confere significação no interior de uma determinada cultura. Portanto, sob o signo da mediação, não importa, a princípio, se a arte tem um caráter concreto ou figurativo, mas sim, o sistema simbólico que ela evoca³.

Também Roger Silverstone, ao se dedicar às relações entre mídia e sociedade, aponta a relevância de pensarmos “na mídia como um processo, um processo de mediação” (2002: 33) entendido como a circulação de significado, ou seja, que envolve mais arenas do que aquelas que dizem do contato entre textos e leitores. Para Silverstone:

² Para Williams (1979: 100) tal teoria da arte e da cultura como reflexos – seja de objetos ou de processos sociais e históricos – tem um desdobramento nefasto: “A consequência mais prejudicial de qualquer teoria da arte como reflexo é que, através de sua persuasiva metáfora física (na qual um reflexo simplesmente ocorre, dentro das propriedades físicas da luz, quando um objeto ou movimento é colocado em relação com sua superfície refletidora – o espelho e então a mente), consegue suprimir o trabalho real no material – num sentido final, o processo social material – que é a feitura de qualquer obra de arte. Projetando e alienando esse processo material como *reflexo*, o caráter material e social da atividade artística – daquela obra de arte que é ao mesmo tempo 'material' e 'imaginativa' – foi eliminado”.

³ Williams, no entanto, levanta alguns questionamentos relevantes sobre essa outra perspectiva ao se perguntar até que ponto ela se diferencia e traz benefícios em relação à metáfora do reflexo: “de um lado, ela vai além da passividade da teoria do reflexo; indica alguma forma de processo ativo. Por outro lado, em quase todos os casos, perpetua um dualismo básico” (Williams, 1979: 102). Segundo ele, é praticamente impossível manter a perspectiva da mediação sem certo entendimento de áreas separadas e categorias preexistentes, distintas. Assim, a mediação seria uma pequena sofisticação do reflexo.

É necessário considerar que ela envolve os produtores e consumidores da mídia numa atividade mais ou menos contínua de engajamento e desengajamento com significados que têm sua fonte ou seu foco nos textos mediados, mas que dilatam a experiência e são avaliados à sua luz numa infinidade de maneiras (2002:33).

Mas é no pensamento latino-americano que encontramos as bases conceituais para a análise que pretendemos empreender neste texto. Os autores latino-americanos estabelecem interfaces com a teoria social crítica, mas desenvolvem uma epistemologia local que contribui para que entendamos o alcance e a expressão dos fenômenos midiáticos nesta realidade única.

Guillermo Orozco (1993) procura compreender as mediações como originárias de múltiplas fontes e da discursividade que emerge em vários domínios da vida social, dentre eles, as instituições sociais – inclusive os meios de comunicação –, grupos de pertencimento identitário, e as próprias situações contextuais, das mais prosaicas às mais complexas que envolvem nossa vida social e cotidiana. Tendo essa multiplicidade como pano de fundo, o autor esboçou o que chamou de enfoque integral da audiência, um esquema teórico que o permitiu situar as mediações em quatro diferentes dimensões: individual, situacional, institucional e tecnológica.

Articulada aos grupos que conferem sentimento de pertença aos sujeitos, bem como um amparo às suas subjetividades estaria a mediação individual. Os incontáveis cenários/contextos nos quais se desenrola a interação entre meios e audiências configuram a mediação situacional. As instituições sociais que estruturam a vida social compõem a mediação institucional. A mediação tecnológica diz respeito à capacidade que os meios têm de configurar a realidade a partir de modos operatórios e lógicas próprios não se traduzindo como meros reprodutores, mas, sim, produtores da vida social. Por isso é possível afirmar que, para Orozco, a televisão se constitui numa mediação e o faz a partir do desenvolvimento de um modo de produção que lhe é próprio. Contudo, como indica Orofino (2006: 59):

Embora Orozco pontue a importância de se trabalhar a mediação tecnológica nas textualidades audiovisuais como etapa fundamental para se dar conta de uma visão integral da comunicação como processo, porém ele avança pouco em termos conceituais e metodológicos. Em sua abordagem falta ainda uma nomenclatura, uma taxinomia das formas, gêneros e formatos (...).

Na teorização feita por Jesús Martín-Barbero (2001) encontramos uma abordagem fundamental e complexa do conceito de mediação, uma vez que, entre os

propósitos deste autor está o de repensar todo o processo de comunicação rejeitando, inclusive, as noções dualistas que até os anos de 1970 balizaram as teorias sociais e comunicacionais na América Latina. Na interpretação proposta por Martín-Barbero vemos a necessidade de superação de antigas matrizes teóricas, rumo a uma compreensão mais específica da realidade latino-americana, e a exigência de um deslocamento que leve em conta a mestiçagem, o confronto, a imbricação de matrizes culturais e de dimensões espaço-temporais distintas. Essa nova perspectiva situa o cruzamento da economia, da política e da sociologia para chegar a um entendimento cultural dos processos comunicativos e, sobretudo, da comunicação massiva na América Latina. A lógica que orienta esse entendimento está ancorada no estudo dos fenômenos e relações que preexistem e se estabelecem entre a realidade técnica e organizacional dos *media* na economia capitalista e a realidade da recepção, ou seja, do restante da sociedade em suas heranças culturais, históricas e práticas, em sua condição econômica. Em outras palavras, o estudo das mediações.

Esse é o deslocamento que Martín-Barbero advoga e promove, ou seja, aquele que vai do estudo incompleto da tecnicidade dos *media* como potência homogeneizadora, associada à dominação de classe ou não, à completude das relações que esses meios travam com uma sociedade atravessada por matrizes culturais completamente distintas, cuja relação é marcada por dominação, resistência, hibridização. Nessa perspectiva, a ideia de mediação adquire dimensões espaço-temporais diferentes: ela é a agência de relações (sociais, econômicas, simbólicas) sobre uma articulação significativa e uma dada representação/discurso que é rearticulada e reconfigurada numa realidade. Assim, Martín-Barbero oferece-nos um conceito que nos permite compreender a televisão, o rádio, o livro, não em si mesmos, mas como resultados de uma formação cultural e implicados nos mais diversos ambientes, ou mediações.

É a partir desse entendimento de mediação – como um processo social mais complexo que vai desde uma operação simbólica entre sujeitos e objetos, entre textos e receptores que interferem nos usos, nas apropriações e nas interpretações que os atores sociais realizam dos produtos midiáticos que recebem – que pretendemos avaliar a pertinência de pensarmos na trilha sonora como um elemento do modo de produção televisivo que contribui para esse processo de configuração de sentido.

A trilha sonora como componente da mediação televisiva

Jason Mittell (2010) argumenta que um maior domínio dos elementos estético-expressivos empregados pelos realizadores na criação de um produto televisivo confere ao telespectador maior potencial crítico na atividade de assistência e maior capacidade de percepção das nuances e sutilezas que os realizadores adotam para expressar sentidos e criar respostas desejadas nos telespectadores.

A televisão não é somente um meio visual. O som é um elemento crucial do estilo televisivo. Isto pode ser explicado pelo fato de que, em termos econômicos e tecnológicos, a televisão possui uma relação próxima de seu antecessor, o rádio. Economicamente, as redes de televisão copiaram e muitas vezes cresceram a partir das emissoras de rádio. Tecnicamente, a transmissão de TV sempre dependeu em grande parte dos mesmos equipamentos da radiodifusão (microfones, transmissores, e assim por diante). Com estes vínculos econômicos e tecnológicos próximos ao rádio é quase inevitável que a estética da televisão fosse depender fortemente do som. A experiência de assistir televisão é igualmente uma experiência de ouvi-la.

Os tipos de som que são ouvidos na televisão podem ser divididos em três categorias principais: fala, música e efeitos sonoros. Em produções de custo mais elevado, cada uma dessas categorias fica a cargo de um técnico de som específico para criá-las e dar-lhes forma. Mas, normalmente, algumas faixas só contêm a fala, enquanto outras armazenam a música e os efeitos sonoros. Isso permite que o editor de som possa manipular componentes de som individuais antes de integrá-los na trilha sonora finalizada. Nosso objetivo neste texto é evidenciar os propósitos da trilha musical como parte do estilo televisivo.

A trilha musical serve a uma variedade de funções e papéis dentro de um programa e normalmente é parte da trilha sonora não diegética. Ela pode definir o tom, o clima e o gênero da cena, assim como ajudar a identificar uma sequência como pertencente a um gênero específico, tal como o horror, soap opera, ou comédia, quase sem levar em consideração a dimensão visual e sem entrar na história. Em outras vezes, a música guia nossas reações emocionais numa sequência, pois a escolha dos timbres define diretamente como nós percebemos e respondemos ao que vemos na tela, muitas vezes sem nos darmos conta de que o som afetou nossa reação. A música pode

transmitir o ritmo de uma cena, explorando respostas emocionais calcadas na cultura e nos sentidos compartilhados pelos membros da mesma.

No Brasil, país onde a telenovela é considerada como um dos principais produtos culturais, esse tema já foi objeto de investigação. Em *A trilha sonora da telenovela brasileira* (RIGHINI, 2004), o autor empreende um estudo da trilha sonora do gênero telenovela remetendo sua investigação às origens históricas do seu surgimento, passando pelos elementos que contribuíram à sua conformação, chegando aos dias atuais. O livro centra-se na trilha sonora da telenovela e adota uma análise tanto histórica quanto estética e procura mostrar a função de assimilação, de compreensão e de identificação – do produto-programa, das personagens, dos momentos de suspense, tensão, clímax, resolução, etc. – das trilhas sonoras e musicais por parte dos telespectadores.

Este artigo compartilha das noções sobre as funções desempenhadas por trilhas sonoras e musicais evidenciadas por Righini. Retomando o conceito de mediação e o considerando como uma operação simbólica entre sujeitos e objetos, entre textos e receptores, é possível atribuir à trilha um papel significativo enquanto parte da mediação televisiva nos processos de construção de sentido através dos quais a TV, a partir de seus inúmeros programas, estabelece um diálogo com a realidade social.

Contudo, ao tentar evidenciar o papel que a trilha musical desempenhou como parte do fazer televisivo, articulando materialidade social e expressividade cultural próprias desse *medium*, configurando-se numa mediação, propomos conciliar uma análise formal (MITTELL, 2010; BUTLER, 2009), centrada nos elementos expressivos da trilha, com uma análise cultural, cujo foco contemple algumas enunciações proferidas pelos realizadores das minisséries⁴, que nos mostrem qual foi a intenção que orientou as escolhas feitas.

Na próxima seção, nosso propósito será o de compreender duas formas distintas de inserção da trilha musical em dois programas do gênero minissérie exibidos pela Rede Globo de Televisão em 2007 e 2008: *Amazônia – de Galvez a Chico Mendes e Capitu*.

Mediação televisiva e trilha musical nas representações de *Amazônia*

⁴Retirados de sites da Globo, de sites especializados em minissérie *minissérie.blogspot* e *contilnet*, de sites de jornais – Folha Ilustrada, do Memória Globo - Dicionário Globo e de depoimentos retirados do *DVD Extras* e do encarte do DVD *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes*

A história da minissérie *Amazônia*, exibida pela Rede Globo em 2007, narrou os acontecimentos que levaram o Acre tornar-se parte do Brasil no início do século XX. Foram 54 capítulos divididos em três fases (início do século XX; década de 1940 e década de 1980) que tomaram por base os romances *O seringal*, de Miguel Ferrante e *Terra caída*, de José Potyguara. A história abordou o conflito com a Bolívia em 1899, passando pelas demais controvérsias políticas, pela ascensão e queda da borracha até chegar aos anos 1980 finalizando com a luta de Chico Mendes na Região. Em trabalho anterior⁵, procuramos tematizar as definições da Região Amazônica exibidas pela minissérie e delineamos duas possíveis representações: a primeira Amazônia como pulmão do mundo, na qual é preciso ver a “Floresta” como uma espécie de “santuário da natureza” aonde a ação humana só viria destruir e degradar. A segunda traz a Amazônia como um espaço onde se travaram conflitos, guerras e batalhas que ajudaram a construir a história do Brasil.

Assim foi possível ver a construção de certas representações que configuram e são configuradas pela realidade social da qual fazem parte, e entender a televisão como um complexo sistema de signos através dos quais nós experimentamos e conhecemos o mundo pela linguagem como ação, levando-se em consideração as relações entre os textos e as convenções que sustentam esses textos, o contexto dentro do qual a produção ocorre e as forças que agem sobre e direcionam esta produção e o papel da audiência, como elementos indispensáveis à análise do significado.

Trilha musical

No caso de *Amazônia*, foi possível perceber os propósitos específicos da trilha escolhida na tentativa de definir certos entendimentos do telespectador em relação à imagem, apoiando-a em elementos sonoros, ou seja, a trilha, muitas vezes em conjunção com a edição visual, procurou transmitir o ritmo de uma cena, desencadeando respostas emocionais tais como tranquilidade, harmonia, suspense, tristeza. Em relação aos delineamentos acima mencionados a trilha musical escolhida cumpriu papel relevante. Para a primeira representação, qual seja, a de “Amazônia” como natureza grandiosa, exuberante, ouvimos uma trilha conduzida por uma música lírica conotando um

⁵ Esta reflexão foi apresentada no artigo “As “Amazônias” de *Amazônia*: definições configuradas na minissérie televisiva”, texto submetido ao segundo volume da série “Comunicação, cultura e Amazônia” (PPGCOM/UFGA) cujo objetivo foi o de analisar as representações da Região da Amazônia veiculadas pela minissérie de mesmo nome através da exploração do gênero televisivo e das categorias de endereçamento como ambientes de cena, configurações de câmera e trilha sonora.

ambiente de grande integração floresta/bichos/seres humanos com uma alegria e uma leveza inerentes a esta ambiência harmônica. Percebemos através da montagem musical (BUTLER, 2009), que editou ritmicamente várias sequências visuais sobre esta música lírica, a intenção de provocar esta resposta emocional: a harmonia da Floresta.

A conjunção da edição visual com a montagem musical pode ser notada na sequência em que a personagem Deuzuite (interpretada por Giovana Antonelli e que integrava o núcleo dos trabalhadores seringueiros) encontrou o boto à margem do rio. Através da análise foi possível perceber que a intenção dos realizadores era a de levar-nos a perceber a integração entre homem e natureza materializada neste encontro. A sequência começou com a intercalação entre dois *travellings* sobre a “floresta”: primeiro uma tomada das grandes árvores, com suas cores exuberantes, que se estendiam até a margem dos rios. Em seguida, acompanhamos o largo e sinuoso trajeto das águas. Foi a montagem musical que nos ajudou a perceber que todo esse movimento foi conduzido pela mesma música lírica, que corroborou com o tom paradisíaco das belas imagens da “Floresta Amazônica”. Ainda ao som da mesma trilha musical, houve um corte para uma tomada na qual a personagem Deuzuite, que se encontrava numa pequena enseada, batia a mão na água procurando atrair atenção de algo. O uso dos planos gerais ajudou-nos a perceber certo contraste entre a grandiosidade das árvores e a pequenez da personagem inserida naquele contexto.

Deuzuite, que ainda tremulava a água com as mãos, olhava admirada para o rio. Na sequência descobrimos o que ela procurava atrair: o boto. O animal nadava com leveza de movimentos para, em seguida, emergir na superfície. A intercalação de *close-ups* e planos médios exibiu ora a expressão de encantamento da personagem com a natureza ora o movimento do boto, quando este irrompia o espelho d’água.

A sequência terminou com o boto submergindo na água e Deuzuite afastando-se do rio com um balde nas mãos e adentrando-se na mata fechada seguindo um pequeno caminho. A música lírica que acompanhou toda a sequência também foi encerrada, de modo a ressaltar a alegria e a leveza do encontro. Ao recuperarmos uma das funções atribuídas à trilha musical percebemos, neste caso, que ela contribuiu para definir o tom, o clima e o espírito da sequência. Glória Perez, autora da minissérie, explicou que esta trilha era:

Bem variada e rica, uma vez que, através dela, podemos passear por 100 anos de música brasileira. A música também está incluída nessa

divisão de tempo por blocos que utilizamos. A primeira fase vai do final do século XIX até o assassinato de Plácido de Castro⁶.

Embora nossa ênfase seja na trilha musical, é importante mencionar que outros sons marcantes e fundamentais nos conduziram a esse entendimento, que foram aqueles vindos do canto dos pássaros, do barulho da mata e das águas dos rios. Esses “sons fundamentais” de uma paisagem são os sons criados por uma geografia e um clima, sons do cotidiano que muitas vezes passam despercebidos. Eles compõem o que R. Schafer (2001) chamou de “ambiente sonoro”, ou seja, tecnicamente, qualquer porção deste ambiente vista como um campo de estudo. As representações desses “sons fundamentais” nos ajudam a compreender e caracterizar um espaço, em virtude de sua peculiaridade, isto é, eles trazem consigo uma carga de significação. Glória Perez enfatizou que:

(...) Tivemos também a contribuição muito importante do pesquisador Dalgas Frisch, que nos cedeu os direitos de utilizar as gravações de cantos de pássaros que ele fez na Amazônia. Dalgas, conhecido em todo o mundo por seu trabalho, foi o único a gravar oito melodias diferentes do canto do uirapuru, à distância de um metro, às margens do rio Acre⁷.

Marcos Schetchtman, diretor geral, esclareceu que:

A trilha sonora é composta por três partes. A trilha incidental, que foi toda composta especialmente para a minissérie, usando várias referências e uma delas, inequívoca, é de Villa-Lobos que, na minha opinião, foi o compositor que melhor capturou essa brasilidade da floresta⁸.

Para a segunda definição, ou seja, aquela cuja intenção foi mostrar uma “Amazônia” conflituosa, a trilha musical ouvida expressava certa tensão, apreensão, dúvida e incerteza com solos lentos tanto de violoncelo quanto de outros instrumentos. Neste caso a intenção era a de construir uma unidade dramática que sinalizasse um pico ou desenvolvimento emocional de uma relação conflituosa – ora entre seringueiros e seringalistas, ora entre brasileiros e bolivianos. Para Schechtman:

(...) A outra vertente são as trilhas de cena, com músicas da época, entre elas as de Chiquinha Gonzaga e Carlos Gomes. O terceiro pólo é

⁶Trecho retirado do encarte do DVD *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes*. Uma produção da TV Globo, realização Central Globo de Produção, Direção: Marcelo Travesso, Pedro Vasconcellos, Carlo Milani, Roberto Carminatti e Emilio Di Biasi. Direção geral: Marcos Schechtman, © 2007 TV GLOBO LTDA.

⁷Trecho retirado do encarte do DVD *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes*. Uma produção da TV Globo, Op. Cit.

⁸Trecho retirado do encarte do DVD *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes*. Uma produção da TV Globo, Op. Cit.

o das canções modernas que compõe a trilha da minissérie, retratando o universo das tramas, dos personagens, etc⁹.

Essas músicas com oscilações de frequências de acordes e os diferentes instrumentos musicais utilizados (viola, sanfona, tambor, violino) nos remetiam aos interessantes antagonismos dos conflitos vividos no espaço em questão.

A articulação das edições visual e sonora também pode ser vista na sequência que dramatizou uma das batalhas pela independência do Acre comandada por Plácido de Castro (uma das figuras centrais na história do Acre e que foi vivido por Alexandre Borges). A sequência teve início com a leitura em *off* de uma carta na qual Plácido propunha a rendição do General Rojas, inimigo boliviano, seguida da cena na qual este General após leitura da carta, recusou a entregar-se.

Em seguida, numa cena noturna, Rojas estava junto aos outros soldados na base militar, construída de modo improvisado, numa pequena clareira aberta na mata. Ao fundo, ouvíamos os sons dos animais que ali se abrigavam. Também Plácido e outros membros do exército acreano encontravam-se em sua base militar, construída de modo similar à boliviana, cercada de árvores com o canto dos pássaros ao fundo. Neste momento, um soldado entrou em cena anunciando que um dos prisioneiros bolivianos desejava conversar. Este prisioneiro pretendia ter a permissão para tentar convencer o General Rojas a render-se evitando, assim, o massacre dos bolivianos. Numa edição feita de planos e contra-planos em *close-up* dos personagens, vimos ressaltada a desconfiança entre eles e a incerteza de qual decisão deveria ser tomada. Tal apreensão é acompanhada pelo solo lento de violoncelo aguçando o tom da cena. Plácido decidiu acreditar no prisioneiro e a cena foi encerrada com o líder acreano redigindo o cessar fogo.

O que se seguiu foi primeiro a conversa do prisioneiro com o General na base boliviana e, em seguida, a leitura que este fez do cessar fogo redigido por Plácido e lido em *off* na voz do líder do exército acreano. Através do recurso da ponte de som, a trilha da primeira cena invade a segunda, gerando uma unidade dramática entre elas. Somente quando Rojas terminou de ler o manuscrito é que a trilha foi modificada para uma música clássica lenta. Essa música mostra-se articulada ao vagaroso afastamento da câmera subindo para um *plongê* que inicialmente mostrou o General e, em seguida, passou para todo o exército, ressaltando sua fragilidade diante dos acontecimentos.

⁹Trecho retirado do encarte do DVD *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes*. Uma produção da TV Globo, Op. Cit.

As cenas seguintes foram da batalha, pois o General seguiu resistindo. Planos, contra-planos, *close-ups*, planos gerais e médios foram intercalados para que pudéssemos captar tanto as feições dos soldados quanto suas ações na guerra (FIGS. 1 e 2 e 3). Os bolivianos levantaram a bandeira branca de rendição, Plácido ordenou o cessar fogo e, então, tocou-se o sinal de fim de batalha. Junto do som da corneta, ouviam-se os sons da floresta, viam-se em *close-ups* os soldados acreanos, cansados e aliviados com o fim da batalha.



FIGURA 1: cena da batalha entre os exércitos acreano e boliviano pela independência do Acre.
Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=6HL1T3kwAVQ>. Acesso em: 22 de mar 2103.



FIGURA 2: soldado acreano na batalha pela independência do Acre.
Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=6HL1T3kwAVQ>. Acesso em: 22 de mar 2103.



FIGURA 3: líder do exército acreano na batalha pela independência do Acre.

Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=6HL1T3kwAVQ>. Acesso em: 22 de mar 2103.

Na base militar acreana, o exército acreano, em uma formação respeitosa, aguardava a chegada do General boliviano vencido na batalha (FIG. 4). Rojas e Plácido se encontraram em frente ao exército e se encaminharam para as negociações da rendição. Nessas cenas, os barulhos da floresta predominam como trilha sonora. Na última cena da sequência, quando Plácido e Rojas acertavam a rendição, uma música instrumental lenta acentuou a melancolia da derrota e, ao mesmo tempo, o heroísmo dos vitoriosos.



FIGURA 4: o exército acreano, em uma formação respeitosa, recebendo o General boliviano vencido na batalha.

Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=6HL1T3kwAVQ>. Acesso em: 22 de mar 2103.

A importância de se entender a trilha musical como parte do modo de fazer televisivo – entendido, a partir da proposta de Martín-Barbero como uma mediação – ajudou-nos a entender as intenções dos realizadores em configurar determinadas representações da *Amazônia*. Tal importância é notada no depoimento de Alexandre Faria, produtor musical da minissérie:

Eu compus o tema principal de ‘Amazônia’ ao piano. Saiu de repente, inteiro. Em meia hora, estava pronto. Mas foram 47 composições ao longo da minissérie, com diversas variações para cada um. Todos eles tinham que imprimir uma personalidade ao personagem em questão, à cena ou ao ambiente, que poderia ser um seringal no Acre, um cabaré em Manaus, uma residência no Rio de Janeiro, as ruas de Recife, um rio, uma manifestação cultural típica... Era preciso fazer jus a tamanha diversidade. (Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-247838,00.html>. Acesso em: 18 jun.2011).

Nesse sentido, elaborar a trilha musical de *Amazônia* significou pesquisar cem anos de música, para que fosse escolhido com precisão um extenso repertório historicamente embasado para a composição de canções próprias de cada fase. Segundo Faria, inúmeras foram ouvidas ao longo dos 55 capítulos, mas 47 delas o produtor compôs especialmente para a minissérie. Muitas eram constituídas por uma série de variações para as mais diversas situações dramáticas e cumpriram o papel de adensar as representações propostas no diálogo entre produção e consumo televisivo.

Para além da operação simbólica texto-receptor: o *rock* em *Capitu*

Como uma homenagem a um dos principais escritores da literatura brasileira, no ano em que se completavam cem anos de sua morte, a *Rede Globo* estreou no dia 9 de dezembro de 2008 a minissérie *Capitu*, adaptação televisiva do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Dirigida por Luiz Fernando Carvalho, a minissérie também se inseria em um trabalho de longo prazo do cineasta, o “Projeto Quadrante”, cuja proposta era transpor clássicos da literatura brasileira para a TV. Dessa forma, *Capitu* foi a segunda produção deste projeto, precedida pela minissérie *A Pedra do Reino* (2007), baseada no *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), de Ariano Suassuna.

Composta por cinco capítulos, *Capitu*, assim como o livro de origem, foi, resumidamente, a história de Bento Santiago (Bentinho/Dom Casmurro) e Capitolina

(Capitu) contada a partir do ponto de vista deste – que propôs registrar as suas memórias. Esta história foi permeada pela ambiguidade de uma narrativa construída a partir de um único ponto de vista na qual Dom Casmurro, não só escreveu sobre seu amor, como, pelas entrelinhas, tentou justificar sua amargura pela infelicidade de seu casamento que fora deturpado pelo seu próprio ciúme.

Como adaptação, *Capitu* primou pela maior proximidade possível do texto original. Quer dizer, a minissérie seguiu a mesma narrativa do livro tanto em relação ao enredo quanto ao linguajar. Foram mantidas as vestimentas e comportamentos de época, tais quais Machado de Assis os descreveu, montados a partir de um exímio trabalho de pesquisa e de equipe técnica especializada.

No entanto, em diversas cenas irrompia uma trilha musical que tinha pouca relação com o ar clássico da minissérie: o *rock'n roll*. Diferente da função empenhada em *Amazônia*, como exposto anteriormente, essa trilha não se relacionou tanto com as operações de significação da cena, propriamente dita, mas sim da relação que ela – a partir das intenções da produção – pretendia estabelecer com seu público.

Tal pressuposto é pautado pela seguinte afirmação do diretor Luiz Fernando Carvalho, proferida em diversas entrevistas acerca dos motivos que balizaram suas escolhas acerca da trilha musical da minissérie:

Há o desejo de quebrar o preconceito juvenil de que Machado de Assis é obtuso, de difícil compreensão que se tem quando se lê o autor aos 14, 15 anos. Vamos lutar contra esse preconceito. A literatura dele não é de época. É moderna, na forma e no conteúdo. Usei rock porque eu gosto de rock e no desejo de fazer com que o Machado pudesse ser entendido não como um velhinho da Academia Brasileira de Letras, mas como um criador da alma humana. (Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/revistadatv/mat/2008/11/26/minisserie_capitu_estreia_dia_9_na_globo_de_olho_nos_jovens_com_trilha_sonora_de_rock-586558444.asp>. Acesso em: 29 mar. 2011)

Dessa forma, compreende-se que a proposta da minissérie era tornar o clássico da literatura em algo mais palatável ao público jovem, numa narrativa leve e ágil, utilizando a trilha musical como uma das estratégias de endereçamento.

Trilha musical

O gênero musical, da mesma forma que o televisivo, é antes de um sistema classificatório, uma importante mediação entre as estratégias produtivas e os sistemas

de recepção ou entre os usos da recepção e as estratégias de leitura (JANOTTI, 2006). Assim, atuam na produção, circulação e consumo musicais como complexos rótulos codificados, essenciais para a compreensão dos sentidos sociais de cada música. Por essa razão são elementos que nem sempre se relacionam necessariamente à musicalidade de cada canção, mas sim a traços textuais, sociológicos e ideológicos que a transcendem. Como podemos observar, o gênero musical apresenta-se como uma expressão cultural, relacionado a valores e a um universo simbólico, o que corrobora para tentarmos compreender a escolha do gênero *rock* como uma intenção do diretor Luiz Fernando Carvalho de comunicar-se com um universo específico.

Surgido em um período pós guerra (por volta dos anos 60), o rock, música proveniente de batidas do *jazz* e do *blues*, instituiu-se como uma expressão da juventude da época contra os valores tradicionais dos quais eram cobrados pelos pais. Ou seja, contra a constituição de uma família, a construção de uma carreira e um futuro promissor, eles cantavam para mostrar que queriam decidir por si próprios seus destinos e aproveitar a vida. Dessa forma, desde seu surgimento, o *rock* é uma música de orientação juvenil – feito de jovens para jovens – e que se desenvolveu paralelamente a consolidação da juventude como grupo – e padrão de consumo – social, pautando mutuamente seus valores, modos de vida e ideais.

Na minissérie, o *rock* emergiu como um choque que ocorre logo de saída, quando nos segundos iniciais do primeiro capítulo, depois do fim da abertura, ouvimos o solo de guitarra da música *Voodoo Child*, do guitarrista e cantor Jimi Hendrix. Na cena, um metrô do Rio de Janeiro dos dias de hoje, com sua lataria pichada apareceu percorrendo os viadutos e largas avenidas movimentadas, onde carros e ônibus enfileiravam-se em engarrafamentos (FIG. 5). Logo em seguida, imagens de arquivo em preto e branco mesclavam-se a cena, fundidas com outras gravadas atualmente, em cortes que faziam conviver trens antigos com os metrôs, velhos trilhos e a paisagem campestre de pequenas casas de outros tempos (FIG. 6) com os prédios e construções e *outdoors* atuais (FIG. 7).



FIGURA 5: O metrô com a lataria pichada percorre um viaduto, ao lado do fluxo intenso de carros - cena comum do nosso atual cotidiano.
Fonte: *DVD Capitu*. Som Livre ©, 2009.



FIGURA 6: Anacronismos na microssérie *Capitu*. Imagens de arquivo em preto e branco.
Fonte: *DVD Capitu*. Som Livre ©, 2009.

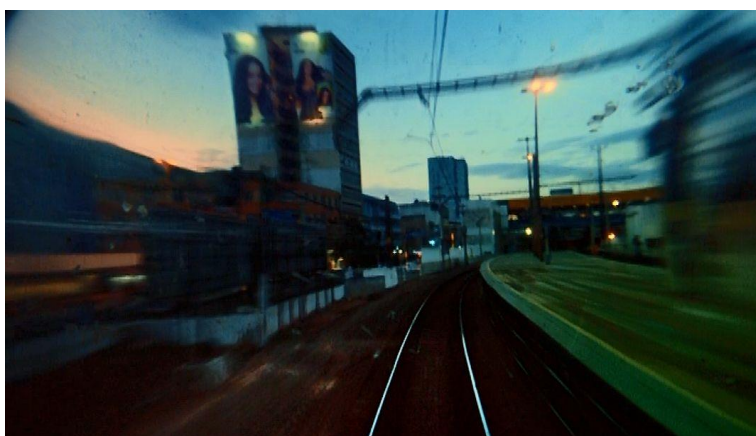


FIGURA 7: Anacronismos na microssérie *Capitu*. Metrô entremeado por prédios e construções e *outdoors* atuais.
Fonte: *DVD Capitu*. Som Livre ©, 2009.

Em seguida, surgiram as primeiras palavras do narrador, que apareceram também escritas na imagem como se manuscritas (FIG. 8). Para surpresa dos que conheciam o

livro, essa era mesmo a cena inicial da história, na qual Bento Santiago encontrou um conhecido no trem (FIG. 9). Foi neste episódio que Bento recebeu o apelido de Dom Casmurro.

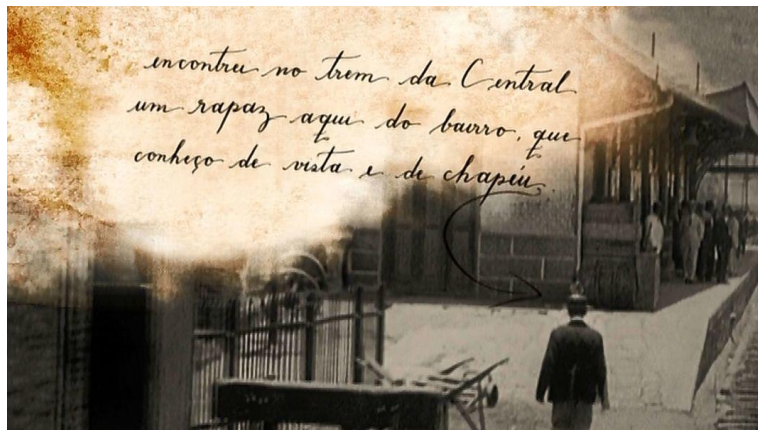


FIGURA 8: Primeiras palavras do narrador de *Capitu*.

Fonte: DVD *Capitu*. Som Livre ©, 2009.



FIGURA 9: Bento encontra conhecido no trem. Os personagens, em primeiro plano, aparecem trajados com as típicas roupas do século XIX, enquanto ao fundo outras pessoas aparecem com roupas comuns de nossos tempos.

Fonte: DVD *Capitu*. Som Livre ©, 2009.

Conduzida pela guitarra de Hendrix, a trilha musical pouco tinha de relação com a construção de sentido da cena em si, mas demarcou de forma surpreendente o tom da minissérie. Ou seja, desde sua abertura ela parecia tentar esse contato com o jovem, chamando-lhe atenção e investindo nesse gênero tão mais próximo das afinidades e gostos desse público do que outras escolhas possíveis e esperadas em uma adaptação de época.

Se retomarmos as funções que o som desempenha na televisão, é possível argumentar que, neste caso, a trilha procurou capturar a atenção do telespectador (BUTLER, 2009) com o qual o realizador pretendia se comunicar, ou seja, a principal

articulação do signo sonoro se deu a partir das intencionalidades comunicativas que o diretor declarou ter ao pensar nos jovens e na tentativa de superar o preconceito com a obra de Machado de Assis. Se por um lado não seria possível afirmar que som e imagem chegaram a se contradizer, por outro lado também não seria possível indicar que um apoiou o outro ou que um enfatizou os elementos selecionados do outro para formar a sequência. Na verdade, todas essas músicas, preenchidas por uma profusão de instrumentos, principalmente guitarras, baixos e baterias, destoavam do cenário clássico no qual a microssérie foi ambientada e não mantinham uma conexão óbvia ou direta com a cena da qual faziam parte como, por exemplo, o refrão de *God Save the Queen*, dos Sex Pistols, que regeu o ritual de vestir a roupa de Dona Glória, mãe de Bentinho; o início da música *Money*, do Pink Floyd, acentuando a conversa entre Bentinho e Escobar no capítulo “Um substituto”; e uma versão da banda Manacá da música *Canto de Ossanha*, que preencheu o passeio de Capitu e Bento em sua primeira aparição pública depois do casamento.

Apenas em alguns casos, como no da música tema de Escobar, o *rock* teve, sim, um significado específico na cena. Personagem que se tornou melhor amigo de Bentinho durante o seminário, Escobar teve suas aparições nesse ambiente precedidas dos acordes da música *Iron Man*, da banda Black Sabbath. Na primeira cena da sequência de apresentação da personagem, Escobar apareceu trajado com a túnica do seminário, mas em rodopios e quase passos de dança que seguiam o ritmo compassado da versão em piano de *Iron Man*. Em meio a cortes desses passos de dança, em outra cena, o personagem saltou sobre a mesa onde os outros seminaristas e Bentinho estavam sentados. *Close-ups* nos pés de Escobar mostravam-no pisando nas mãos dos colegas, até chegar em frente a Bentinho e segurar suas mãos. A sequência, evidentemente, não reflete uma situação real – é como uma ideia da forma como Bentinho concebia Escobar, figura transgressora e diferente daquele ambiente do seminário – e o *rock* desempenhou um papel fundamental e indispensável para acentuar esse ponto de vista do narrador.

O ponto a ser destacado é que, apesar de impactante como escolha, tendo em vista as expectativas da adaptação de uma história que se passou no século XIX, a principal função desta trilha foi a de aproximar a história de algo identificável pelo público jovem. Outro ponto importante a ressaltar é que, apesar de o diretor ter apontado a escolha do *rock* como trilha, o que realmente predominou na série foi a música clássica. O *rock* emergiu rapidamente em alguns momentos, em refrãos, ou alguns acordes ou

pedaços pequenos da introdução da canção, geralmente em meio aos outros sons de cena – excetuando aquelas passagens, algumas das foram supracitadas, nas quais ele se destacou.

Breves considerações finais

Pelas análises empreendidas foi possível ver que a trilha musical mostra-se relevante nas produções ficcionais televisivas, pois cumpre auxiliar nos processos de assimilação imediata, compreensão e identificação realizadas pelo telespectador guiando, de certa forma, suas emoções, sensações e apreensões do produto que ele acompanha diariamente nos casos das telenovelas e minisséries. Mesmo que em direções aparentemente distintas – no caso de *Amazônia* a trilha faz o movimento de conduzir o telespectador para dentro do texto e no caso de *Capitu* a trilha pretende levar o texto até o telespectador jovem, investindo em inserções musicais de um gênero caro a essa parcela da população – ambos evidenciam as tentativas de endereçamento por parte da equipe de produção. Se considerarmos que os endereçamentos são tentativas de estabelecer um diálogo entre as intenções do realizador e os modos de apreciação do telespectador, costurado pelo fio da cultura à qual ambas as instâncias pertencem, a trilha contribuiu para esse processo dialógico e relacional, característico de todo processo comunicativo.

Referências

BUTLER, J. **Television: critical methods and applications**. 3. Ed. New York & London: Routledge, 2009.

CEVASCO, M.E. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

JANOTTI JR, J. Mídia, música popular massiva e gêneros musicais: a produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento. In: Encontro Anual da Compós, XV. Bauru: Universidade Estadual Paulista, 2006. **Anais...** Brasília: Compós, 2006.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MITTELL, J. **Television and American Culture**. New York: Oxford University Press, 2010.

OROFINO, M.I. **Mediações na produção de TV** – um estudo sobre o Auto da Compadecida. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

OROZCO, G. **Recepción televisiva y mediaciones**: laconstrucción de estrategias por la audiencia. Ciudad de Mexico: Universidade Iberoamericana, 1993.

RIGHINI, R.R. **A trilha sonora da telenovela brasileira**. SP: Paulinas, 2004.

SCHAFER, R.M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

WILLIAMS, R. **Cultura e sociedade: 1780-1950**. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1969.